

ритмическое мерцание Петербург–Рим, можно интерпретировать как своего рода циклизацию, движение времени по кругу. Этим и достигается время мифа, время сакральное и постоянное.

Многими исследователями отмечалось наличие в Петербургском тексте русской литературы особого субтекста Петербург–Москва, мы, в свою очередь, можем отметить наличие иного субтекста Петербург–Ленинград. Члены этой антиномии маркированы знаками, соответственно, сакрального и профанного. Профанное пространство Ленинграда чревато для героев Вагинова как моральной, так и физической смертью. В романе «Козлиная песнь» обживание героями профанного Ленинграда ведет как к смерти физической (Неизвестный поэт), так и духовной (Тептелкин). Примечательно, что в более поздних романах Вагинова: «Труды и дни Свистонова», «Бомбочада», «Гарпогониана» образы уродливого и фантазмагорического пространства Ленинграда занимают главенствующее место.

Выше мы уже говорили о том, что Вагинову отводится особое место в истории Петербургского текста – роль завершителя его, «гробовщика». Сам Вагинов заявляет это в предисловии к роману «Козлиная песнь»: «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается – автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер». Писатель как бы фиксирует момент завершения Петербургского текста, которое происходит в момент прекращения существования Петербурга, переименования его в Ленинград.

Примечания

1. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С.259.
2. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С.26.
3. Шиндина О.В. Фрагмент Петербургского текста: «Петербург» А. Белого и «Козлиная песнь» К. Вагинова // Русская литература XX века в контексте европейской культуры. Таллинн, 1998. С.136–147.
4. Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 58.
5. Сойнов С.В. Мотив творчества в поэзии и прозе К. Вагинова // Критика и семиотика. Вып. 1/2. Новосибирск, 1999. С.155–170.
6. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999. С.183.
7. Элиаде М. Указ. соч. С.204.
8. Григорьева Е. Пространство и время в Петербурге // Труды по знаковым системам. Т.26, Тарту. 1998. С. 174.

© Н.Д. Тамарченко
Москва

АВТОР И МИР ГЕРОЯ У М.М. БАХТИНА, ВЯЧ. ИВАНОВА И ФР. НИЦШЕ

Если бы тема звучала несколько иначе – «автор и герой», то по отношению к Бахтину читатель воспринял бы ее как общеизвестную, а по-

тому и не вызывающую интереса. Зато по отношению к двум другим названным философам она могла бы показаться странной, а то и вообще неприложимой. Наша формулировка заостряет внимание на проблеме *границы*, разделяющей действительность героя и действительность, в которой находятся автор и читатель. О наличии такой границы и вместе с тем «двоемирия» свидетельствует тот факт, что герой принципиально не может знать о том, что он – герой произведения (что лишь подтверждают литературные эксперименты такого рода, как в известной пьесе Пиранделло). Такому представлению о форме целого у Бахтина соответствуют понятия «завершение» и «зона построения литературного образа». Первый из этих терминов фигурирует в качестве синонима к термину «катарсис» еще в заметке Гете о «Поэтике» Аристотеля. И действительно, в качестве понятия, обозначающего «сущность эстетического переживания» (А.Ф. Лосев), катарсис соотнесен с представлением о катастрофе героя, то есть о *пределе* его жизни. Проблема «эстетической границы» в философской эстетике, как видно, одна из традиционнейших. Есть ли основания – в связи с Бахтиным – особо выделять в рамках этой большой традиции идеи Вяч. Иванова и Ницше?

Известно, что, с точки зрения Бахтина, камнем преткновения для традиционной концепции «завершенности» художественного произведения оказались романы Достоевского. В этом пункте соотнесенность его идей с некоторыми положениями известной статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» особенно значима, поскольку именно трагедия (но отнюдь не эпос, например) представлялась на протяжении веков идеалом внутренней смысловой полноты и исчерпанности. Укажем поэтому на ведущую роль во второй части этой статьи («Принцип мирозерцания») понятия «катарсис» и на прямую полемику Бахтина (правда, без ссылки на Вяч. Иванова) с попытками усмотреть трагический катарсис в романах Достоевского.

Вопрос о характере границы между действительностью автора и миром героя у Бахтина и Вяч. Иванова находится, как видно, в органической связи с другим вопросом: о соотношении жанров романа и трагедии в свете общей теории художественного произведения. Но именно этот второй вопрос занимает далеко не последнее место в знаменитом трактате Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Здесь, в частности, говорится: «Если трагедия впитала в себя все прежние формы искусства, то аналогичное может в эксцентрическом смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который, как результат смешения всех наличных стилей и форм, колеблется между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы; еще дальше по этому пути пошли *цинические* писатели, которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метрической и обратно осуществили и литературный образ «неистовствующего Сократа»

<...> Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства – образец *романа*, который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней, где поэзия живет в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию...»¹.

Эти замечания включены в двойственный контекст: с одной стороны, Ницше пророчествует о неизбежном возрождении древней трагедии как высшей формы поэзии; с другой противопоставляет ей роман как воплощение духа науки, отвлеченной морали и риторики, враждебного поэзии и мифу и связанного с личностью и учением Сократа. Вяч. Иванов, присоединяясь к ницшевской концепции значения трагедии в истории культуры, в то же время противопоставляет своему предшественнику в оценке романа: ни о каком возрождающем поэтическое искусство синтезе этого жанра с трагедией у Ницше речь идти не может. Ясна также близость трактовок романа у Бахтина и Ницше. Во-первых, у русского философа находим идеи о связи прозаического художественного образа с научным понятием, причем именно в сократическом диалоге, который он, вслед за Ницше, считает одним из важнейших источников романа². Не меньший интерес представляет и замечание о «цинических писателях», которые «пошли еще дальше» по пути смещения разных стилей и прозы с поэзией. Есть все основания считать, что здесь имеется в виду жанр так называемой «менипповой сатиры» (слово «сатура» как раз и означает «смесь»), с характерным для нее (и унаследованным, по Бахтину, от сократического диалога) образом мудреца.³

Итак, если иметь в виду соотносительность природы художественного произведения как такового с жанрами трагедии и романа и ролью их в истории культуры, трактат Ницше был для Бахтина не менее важным и даже более близким ему источником, чем статья Вяч. Иванова о Достоевском. Теперь мы можем вернуться к вопросу о самой этой концепции произведения, а именно – о границе, разделяющей миры автора и героя. Этот вопрос прямо связан с основным для Ницше и Вяч. Иванова противопоставлением Диониса и Аполлона как двух начал, взаимодействие которых создает феномен произведения: внеэстетического (подлинно жизненного) и эстетического. С этим связано значение для обоих философов, а также и для Бахтина, стихий музыки и терминов «контрапункт» или «полифония»⁴ (у Ницше в «Опыте самокритики», предпосланном второму изданию трактата, сказано о собственном автору «искусстве контрапунктического голосоведения», то есть диалога. С.55).

В интересующем нас вопросе позиция Ницше крайне сложна и противоречива. Именно хор для Ницше – «сам по себе, без сцены» является «формой трагедии» (С.80); говоря о музыке, он имеет в виду «музыку хора», то есть преображенную в трагедии лирику, «дионисическую лирику хора» (С.88). Формой же произведения делает эту речевую стихию, по мысли Ницше, то, что она выражает не событие жизни героя (иначе гово-

ря, – не страдания воплощенного в героя бога Диониса), а созерцание этого события хором. Именно на эту реакцию хора на созерцаемое событие, выраженную в «сатирическом (то есть сатирическом. – Н.Т.) дифирамбе» и откликается зритель. По формулировке философа, «трагический хор греков принужден принимать образы сцены за живые существа», тогда как для зрителя реальным предметом является не то, что видит хор (не его видение), а само это видение и, вообще, визионерство. Поэтому говоря о драматическом катарсисе (в его языке это понятие связано с «очарованностью» как «предпосылкой всякого драматического искусства»), германский философ использует одновременно – и отнюдь не случайно – понятие «завершения»: «Охваченный этими чарами, дионисический мечтатель видит себя сатиром и затем, как сатир, видит бога, то есть в своем превращении зрит новое видение вне себя, как аполлоническое восполнение его состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения» (С.86). Эти положения прямо предшествуют бахтинской идее восполнения мира и сознания героя до целого на основе авторского «избытка видения». Однако Бахтин, в отличие от Ницше, четко разделяет понятия *катарсиса* и *завершения*, подчеркивая, что сопереживание «не есть еще собственно эстетический момент, таковым является только завершение»⁵. В то же время по отношению к роману – на основе резкого противопоставления его драме (и отчасти в прямой полемике с Вяч. Ивановым) – Бахтин в противовес *катарсису* выдвигает категорию *диалога*. Катарсис драмы уничтожает внутреннюю дистанцию при сохранении внешней, пространственной; диалог же сохраняет внутреннюю чуждость чужого, хотя в нем и устанавливается – как с внешней, пространственной точки зрения, так и в ценностном отношении – «максимально близкий контакт» миров и сознаний.

Диалогическое «завершение» Бахтин понимает как «ответ» на чужую духовную активность (активность героя). В качестве *события*, образующего форму художественного целого, диалог не принадлежит полностью ни миру героя, ни действительности автора и читателя, тогда как восполняющее «завершение» обычно односторонне связывается с авторской активностью.

Примечания

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм / Пер. Г.А.Рачинского // *Ницше Фридрих*. Соч. В 2 т. Т. 1. М., 1990. С.110–111. Далее страницы издания указываются в тексте.

² На предвосхищение идей Бахтина в этом пункте рассуждений Ницше обратил внимание – по-видимому, впервые – Б. Гройс. См.: *Гройс Б. Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция* // *Russian Literature*. XXVI-II (1959). P.120–121.

³ О жанрах сократического диалога и менипповой сатиры и об их значении для романа см.: *Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963. С.145–158.

⁴ См.: *Игэта Садаёси* Иванов – Пумпянский – Бахтин // Comparative and Contrastive Studies in Slavic Language and Literatures. Tokyo, 1988. P. 81–91; *Магомедова Д.М.* Полифония // Бахтинский тезаурус. М., 1997. С.164–174. Указывая на общность используемых Вяч. Ивановым и Бахтиным музыковедческих понятий, авторы не учитывают возможную связь этого факта с идеями Ницше.

⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.61, 66.

© Т.А. Таянова
Магнитогорск

«ПРИЗРАК-ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ» В РЕЛИГИОЗНОМ ТИПЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

В религиозном типе художественного сознания конструируется особая художественная действительность, способная отразить мировосприятие верующего писателя, воссоздать некую *надмирную реальность*. Даниил Андреев писал о том, что «искусство вообще и искусство слова в особенности может быть выражением высшей реальности, верховной Правды, дыхания миров иных» (1. С.370–371).

Главная особенность религиозного мировидения – убежденность в том, что существование человека определяется неподвластными ему мистическими силами. Цель искусства, в котором реализуется религиозный тип художественного сознания, – «общение» со сверхреальным началом. С этой точки зрения, творчество таких разных писателей, как Р. Тагор, Г. Гессе, И.С. Шмелев, Е.П. Блаватская, Д.Л. Андреев, А.А. Добровольский, С. Нилус, имеет общие черты.

Все писатели, чье творчество обусловлено религиозным типом художественного сознания, улавливают «слухом душевным» и «душевым зрением» (А.К. Толстой) высшую реальность – некое «пространство невидимых форм и неслышимых звуков» (2. С.89).

Именно такое «пространство» конструирует в «Гитанджали» Р. Тагор: «Свет Твоей песни озаряет мир. Дыхание Твоей песни льется по небесам. Священный поток Твоей песни разрушает все преграды и несется вперед. Мое сердце жаждет соединиться с Твоей песнью...» (3. С.6). Это «пространство» угадывается героем «Богомолья» Ваней: «До того я счастлив, что слезы набегают на глазах... И отдается во мне чудесное, такое радостное и светлое, с чем я заснул вчера, певшее и во сне со мною, светящее теперь за окнами...» (4.С.410). «Художественный акт» (И.А. Ильин) Тагора и Шмелева направлен на преодоление данности, рационального мышления, реальности.

Человеку непосвященному творчество религиозного писателя может представляться искусственным, даже фальшивым (такие характеристики давались, в частности, творчеству Николая Лескова, Ивана Шме-